النص المفتوح و مسارات التأويل

مقاربة تأويلية في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي

أ- عبد القادر عباسي
جامعة الوادي.

ملخص :

النص الشعري الحداثي لا ينقل معنى جاهزا يقبل أن يعاين ، و إنما يوفر حالة إيحائية ينبغي أن تعانى ، إنه نص يضن بالمعنى إذ لا يبيته في بطنه ، بل يهيئ من الإضاءات ما يعين على مقاربته ، إنه نص مفتوح يبحث عن دلالاته انطلاقا من استراتيجياته الخاصة التي تجعل القارئ شريكا فاعلا في إنتاج الدلالة من خلال تقليب إمكانات التأويل ، و هذا ما تتيحه نصوص مقام البوح التي يعالجها هذا المقال ، وذلك بما تستنفره من طاقة القارئ التخمينية ، في ظل ما تهيئه من القرائن و الموجهات المساعدة .

Résumé

Le texte poétique ouvert ne porte pas des sens prêts,mais il nous donne une aptitude suggestive et irritant, à partir de l'intérêt spécial en ce qui concerne tous qu'est profond et ambigu, en dépassant l'horizon de l'attente du lecteur.

C'est pour cela que le texte ouvert demande un lecteur "différent" qui dépasse au-delà de la consommation négative et la réaction simple et ceci afin de devenir un participant actif et réel dans la production de sens du texte et construction de son ésthétique.

حول مفهوم الانفتاح

كان انبثاق مفهوم الانفتاح وليد تحولات عميقة في راهن الوعي الكتابي و القرائي ، ولم تستو هذه التحولات على سوقها إلا بعد عبور النقد من البنيوية إلى ما بعدها ، وتحول السلطة شيئا فشيئا من النص إلى القارئ ، وتقترن التماعة الانفتاح اصطلاحيا بالناقد الإيطالي أمبرتو إيكو الذي أصدر سنة 1958 كتابا عنوانه " الأثر المفتوح " ، وفيه أثث المهاد النظري الدقيق لمفهوم الانفتاح ، حيث يرى أن الأثر الفني إنما يكون منفتحا « من خلال كونه يؤول بطرق مختلفة »[1]، والآثار المفتوحة هي تلك التي « تتطلب أن يعاد فيها التفكير، وأن تعاش من جديد » [2] ، وهذا يعني لزوما أن

انفتاح النص مرتهن بمدى اقتداره على استثارة إمكانات التأويل ، ودفع القراءة إلى جهات التعدد المتكاثرة ، ولا شك في أن هذه الغاية لا تتحقق إلا بتوجه النص تلقاء حيرة الاحتمال والتمنع بدل الاستسلام السهل لعقال الإرغام المرجعي ، و هذا ما يحيله إلى بؤرة استفزاز و إرباك و وخز للقارئ ، تقتضي تأثيث « أجوبة جديدة وغير منتظرة وأصدية عجيبة » [3] ، وهي « لا تهدف إلى فرض موضوع أو تأويل محدد نهائي و محتوم على المؤول » [4] .

من أجل ذلك يتنكب النص المفتوح مدار التعريف بما في جعبته ، ويتقصد التنكر عبر تلون دلائليته تلونا حرباويا يتجاوز منطق البيان الواضح الذي يهادن القارئ ، و ينقلب إلى منطق إمكاني محير يفسح مجال التأويل ، ويفعل نشاط القارئ ، بل إنه يرهن التحقق الفعلي للنص بحجم التفاعل وإعادة التأثيث الذي تنتجه القراءة ، ذلك أن « حالات الكفاءة الفردية للقراء هي التي تؤدي إلى تجهيز العمل الأدبي » [5] .

و إذ يرتبط مفهوم الانفتاح أساسا بتضاعف الوعي بأهمية الفعل القرائي ، فإنه يتخذ مدارات تختلف باختلاف اتجاهات النقد ما بعد البنيوي ، ففي النقد السيميائي يتم استصحاب مفهوم الانفتاح من خلال التركيز على أن البنية النصية تعددية لا أحادية ، و ذلك انطلاقا من النظر إلى النص بوصفه نظاما من العلامات التي تتفلت فيها الدوال من عقلها التداولية الضاغطة ، وتنقلب من دائرة تدليل واحدة مغلقة إلى دوائر احتمال مناداحة ، وعلى هذا فإن رولان بارت يمس جوهر مفهوم الانفتاح حين يتحدث عن النص المنكتب ، إنه في نظره ذلك الذي « يقتضي تأويلا مستمرا و متغيرا عند كل قراءة » [6] أي إنه نص ممتنع تعجز القراءة النمطية عن ترويضه ، بيد أنها تستطيع تمثل دلالات النص المنقرئ ذي الطابع الإبلاغي الميسور [7] .

وحين ينصرف اهتمام منظري جمالية التلقي إلى تثمين فعل القراءة بوصفه عملية جدلية يتجاذبها النص والقارئ معا ، يغدو انفتاح النص مشروطا بما يشرئب فيه من حوافز تثير القارئ ، و تدفعه إلى تحقيق تعالق تفاعلي نشط ، إذ ليس ثمة حقائق جاهزة يهبها النص المفتوح ، « وإنما هناك أنماط وهياكل تثير القارئ حتى يصنع الحقيقة » [8] ، وضمن هذا المنظور فإنه « لا يمكن الحديث عما يسمى بالأثر الأدبي إلا كنتيجة خارجة عن نطاق النص والمتلقي معا ، إنه لا يوجد إلا في نقطة التلامس التي يحدثها التفاعل بينهما لحظة القراءة » [9] .

ويكتسي التدليل عند دريدا و أمثاله من التفكيكيين طابعا إرجائيا يستنكف الحسم ولا يعرف القرار ، لذلك لا يدرك انفتاح النص إلا من خلال انتشار الدلالة و تشظيها و زيادتها المفرطة التي لا يمكن السيطرة عليها [10] ، إنه التفلت الكامل من كل عقال مرجعي ، و هو ما يجعل فعل القراءة موسوما بالنقص ، و قابلا للنقض ، ذلك أن كل قراءة تنسخ أختها ، ولا تختلف عنها فحسب ، « فهناك دائما إمكانات سياقية جديدة يمكن إضافتها بحيث أن الشيء الوحيد الذي لا نستطيع القيام به هو رسم حدود ما » [11] ، و هذا ما ينقلب بانفتاح النص إلى ضرب من الانتفاء الدائم الذي لا يتغيا إلا لذة الهدم .

الانفتاح ومؤثثاته في ديوان مقام البوح

فيض من الرؤى يزجيه مقام البوح تلويحا لا تصريحا و إغراء لا إقراء ، وذلك ضمن نصوص مفتوحة تتوجه تلقاء الكتابة المغايرة التي تهز بسكون القارئ و تنعش شراكته ، وتتعدد المرايا التي تلتمع على أسطحها دلائل الانفتاح و مؤثثاته ، بيد أن أهمها ما يأتي :

التجاوز : أعني به ذلك الاحتفاء الخاص باللغة الشعرية على نحو يجنح إلى استجداد العلائق التركيبية بدل الركون إلى مضايفة مألوفها ، التجاوز إذن تفلت من السائد يعمد إلى نسج علاقات مغايرة بين أشياء العالم ، و ذلك استنادا إلى رؤيا شعرية قوامها الكشف لا الوصف ، و التضمين لا التعيين ، و لئن كان مفترضا في لغة الشعر أن « لا تتجه إلى هدفها داخل النص في خط مستقيم » [12] ، فإن هذا الخرق يغدو سمة لصيقة بالنص المفتوح كما أن درجته تتضاعف فيه على نحو لافت ، و في نصوص مقام البوح يحتفي الشاعر بلغة نابضة منتشبة تروغ من السائد لتصنع الدهشة والافتتان ، و لتبتعث في صميم القارئ حيرة السؤال ، و تغريه بملاحقة الدلالة الشاردة ، على نحو ما يظهر في المقطع الآتي من قصيدة عنوانها : " قمر تساقط في يدي " [13] :

مرّي
ليحملني رذاذك خارج الأكوان
و أغيب في أبهى بساتينك
و أضيع الأسماء و الأفعال
في أحراش غاباتك

و لا يقام " احتفال الأبجدية " [14] إلا بهيمنة التجاوز :

ألف تعطر بالخزامى
وتضوعت منه اللحون
و الميم حورية شرح شعرها الفتان
قرب النبع
تحت التين و الزيتون
و ترف هاء كالفراشة
كي تحط على الندى
و تبوح بالأسرار

إنها حقا لذة الكتابة ، تلك التي تنسج مثل هذه اللغة الغائمة التي تحتفي بالاستعارة ، لا في بعدها البلاغي الجزئي ، بل في بعدها النسقي الشمولي ، ولا شك في أن التجاوز الماثل في أنسنة الأشياء ، و التراسل بين علائقها ، والتوسل بالحس لاقتناص شوارد الرؤى ، هو ما يجري الماء ماء الشعر في عروق النص ، و يصنع شعرية انفتاحه .

التوتر الهاجسي :

النصوص المفتوحة ذات طبيعة هاجسية ، تنأى عن الوضوح ، وتتأبى التخطيط الحاسم أو البناء الجاهز ، و هذا يعني أن زمامها لا يكون بيد الشاعر على نحو فاصل ، ففي أثناء حالة التداعي التي تتلبس الشاعر قد تسلك القصيدة بصاحبها مسالك لم تكن في حسبانه ، وقد تبلغ به مرامي لم يستهدفها لحظة ابتداء الكتابة ، و إلى هذا المعنى يومئ الشاعر شوقي بزيع ، إذ يقول في صفة الشاعر 15 :

دائما يكتب ما يجهله
دائما يتبع سهما غير مرئي
و نهرا لا يرى أوله
ينهر الأشباح كالماعز عن أقبية الروح
و كالساحر يلقي أينما حل
عصا الشك
ليمحو بعضه بعضا
مقيم أبدا في شبه البيت
ولا بيت له

كلما هم بأن يوضح يزداد غموضا
و بأن يفصح يزداد التباسا
و الذي يكتبه يحجبه
هو يدري أن بعض الظن إثم
و لذا
يومئ للمعنى و لا يقربه

وفي ديوان " مقام البوح " يتجلى هذا التوتر الهاجسي من خلال استبعاد المنطق الواصف المفتضح ، و الانغمار في انثيالات الرؤى الغائمة ، حتى إن القارئ لا يمكنه أن يستكنه مضمرات خطاب الشاعر إلا على نحو تخميني منفتح على دهشة التعدد و ثرائه ، كما أنه لا يمكن أن يحدد وجهة القصيدة و منتهى مطافها حين يبتدئ قراءتها إلا على نحو تخميني أيضا ، و هكذا يتشرب فعل الكتابة في " مقام البوح " نسغ الاحتمالية ، فيومئ إلى المعاني و لا يقربها ـــ على حد تعبير بزيع ـــ و يشرك القارئ في تمثله ، بدل أن يمليها عليه إملاء حاد الحواشي .

و من نص عنوانه " القصيدة " [16] نجتزئ قول الشاعر :

تلومني أميرتي
و هل درت بأنني أعيشها
غزالة خضراء في حدائق الفيروز
مجلوة بالمسك و الندى و النور ؟
و أنني أعيشها
في عتمة الديجور
و في بهاء العشب
و في التماعة الضحى المخمور
و في العواصف الغضبى
و في تبتل الزهور
و هل درت بأنني أعيشها
في غيبتي و في حضوري ؟
و أنني وددت لو عشقتها من قبل ...
في كل العصور

في هذا المقطع الشعري المنغمر في لغة البوح الهامسة الرقيقة لا يهب الشاعر للقارئ معنى محددا ، و إنما يخيّل حالا يعايش و لا يعاين ، أو هو يكاشف ولا تؤديه الصفة ، فالقصيدة التي يحدثنا عنها الشاعر ليست نصا مسطورا فحسب ، إنها نص منظور، أو هي رؤيا ، لأن زاوية النظر كشفية لا وصفية ، وقلبية لا عينية .

قصيدة الشاعر إذن لسان حال لا لسان مقال ، ورؤية تتسامى إلى حال المتصوفة ، فالشاعر يكتب ليحيا ، والصوفي يحب ليحيا ، ويبقى السر المكاشف لديهما واحدا ، على تعدد المظاهر الهادية إليه ، مثلما يبدو في قول ابن الفارض[17] :

تراه إن غاب عني كل جارحة في كل معنى لطيف رائق بهج
في نغمة العود والناي الرخيم إذا تآلفا بين ألحان من الهزج
وفي مسارح غزلان الخمائل في برد الأصائل والإصباح في البلج
وفي مساقط أنداء الغمام على ساط نور من الأزهار منتسج
وفي مساحب أذيال النسيم إذا أهدى إليّ سحيرا أطيب الأرج

وفي قصيدة أخرى عنوانها " افتتان" [18] يفتتن القارئ بما يكتنفها من بياضات تبنيها بلاغة الصمت ، ذلك أن الأهم في قصيدة الرؤيا ليس المقول بل اللامقول أي ما يسكت عنه ، فيكتفى في اجتلابه بالإشارة دون العبارة على حد اصطلاح الصوفية ، يقول الشاعر:

أنادي ....
أنادي ...
أمد اليدين
و يا خيبة الروح لو تختفي
بعد أن ملأت بالرحيق العمر
.....
.....
.....
ثم غابت
كأن قمر
مدّ من سابع السموات اليدين
ومسح عن جبهتي
واســـ ..

تتر..

بياضات كهذه لم تكن لتتأثث في هذا النص لو أن الشاعر كان واصفا معاينا ، ولكنه كان كالصوفية كاشفا معانيا ، يحاول أن يقتنص بالصمت ما يقصر الكلام عن تأديته ، ويتقصد أن يملأ بالبياض شغور السواد .

إن البياضات هنا ليست نفيا للكتابة ، ولكنها كتابة بالنفي ، تحاول أن تقبض على لحظة هاربة لا تظهر إلا التماعا ، ولعلها أن تكون لحظة اقتناص الشارد الشعري ، ومحاصرة القصيدة المخاتلة ، تلك التي تسيطر هواجسها الغائمة على الشاعر، فتبعث فيه أشواق البوح في الوقت الذي تسلبه القدرة على التعبير.

و حين ترسو القصيدة على بياض أخير لا يكون ذلك إلا نذيرا بانقضاء لحظة الشعر التي لم تكن على روعتها إلا محض بارقة عجلى ، وهو ما يتقطع له الشاعر ألما ، فيتقطع حتى خطه في آخر لفظ تتنفسه القصيدة :

واســـــ ..

تتر ..

المتكأ التناصي

لا يمكن للكتابة إلا أن تكون نوعا من القراءة ، والشاعر إذ يكتب قصيدته لا ينطلق من فراغ ، ولكنه يقع بشعور منه أو لا شعوريا تحت تأثير تراكمات من القراءات الخبيئة ، وهذا

ما يجعل القصيدة « تجسد لحظة فردية خاصة وهي في أوج توترها وغناها ، و هذه اللحظة تتصل على الرغم من تفردها بتيار من اللحظات الفردية المتراكمة الأخرى ، أي أن كثافة النص الشعري لا تمنعه من الانفتاح على الآخر والاغتناء به ، ولا تحول دون اندراجه في سياق ثقافي و شعري ، يزيده عمقا ، و يزداد به سعة و إثارة » [19] .

و يمكن للقارئ أن يتقرىّ في الديوان آثار بعض النصوص و يتحسس أصداءها، و ربما تعلق معظمها بالمتصوفة من أمثال ابن الفارض و النفري ، أو بشعراء معاصرين ذوي حس مأساوي من أمثال صلاح عبد الصبور و محمود درويش ، وفي المقطع الآتي من نص القصيدة السابق يمكن استبانة الحضور الوظيفي للتفاعل النصي حين تتراءى اللحظتان لحظة الكتابة ولحظة الوله ، يقول الشاعر [20] :

حين أكون يا أميرتي

في قمة العشق

أضيع العبارة
و النحو و العروض و المجاز و الفصاحة
كأنما تيبست على شفاهي ...
حدائق الرموز و الإشارة
أسأل نفسي
أبعد هذه القصيدة
متسع لأحرفي اليوابس القعيدة

إن البعد الرؤياوي النفري ليمتد من جديد في هذا النص ، فاضمحلال القدرة على التعبير حين معالجة الفائق من المعانيات مقبوس من قول النفري « كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة » 21، وذلك في سعي من الشاعر إلى تثمين الكتابة بوصفها عمقا موارا بالحياة ، لا سطحا ساكنا ، وبوصف العملية الإبداعية أفقا يعرف الشاعر بذاته وبعالمه . وواضح أن ثمة تناغما جماليا بين تجربة الشاعر وتجربة الصوفي ، فسر الانتشاء في التجربتين معا مخبوء في صميم المعاناة .

إمكانات التأويل و موجهاته :

لا تثار مسألة انفتاح النص إلا ردفها جدل التأويل و حدوده ، و إزاء ذلك تتسع رقعة الاختلاف ، فثمة من النقاد من لا يقبل من التأويلات إلا ما ارتبط بتخمين ممكن يستضيء بمعالم النص ، و يحافظ على لباب فرادته ، و بذلك يصبح كل تأويل خارج عن موجهات النص و حوافزه ضربا من التعسف .

و يتبنى أمبرتو إيكو هذه الوجهة المعتدلة ، و يتقدم الداعين إليها ، فالإمكان التأويلي يظل مقبولا ما لم تنكره معطيات النص و خارطته الاستراتيجية ، ولا يجوز وفق هذا المنظور أن يخرق المؤوّل خصوصية النسيج النصي بدعوى حرية القارئ ،ذلك أن فعل القراءة « معناه أن نستنبط و أن نخمن و نستنتج انطلاقا من النص سياقا ممكنا يجب على القراءة المتواصلة إما أن تؤكده أو تصححه » 22 .

و ثمة من يناقض هذه الوجهة تماما كدريدا و أمثاله ، فيحرر مضمار التدليل من كل أثر مقصدي موصول بالنص وتجانس بنياته ، و يجعل الفعل التأويلي خاضعا لمنطق الإرجاء ، و بذلك تبقى القراءة مشروعا مفتوحا على الهدم بشكل دائم ، ولا تفضي إلا إلى عماية محيرة 23 .

و في " مقام البوح " يمكن للقارئ أن يلحظ انتظام النصوص كلها في سلك رؤيوي واحد ، حتى إن قصائد الديوان تكاد تؤثث قصيدة مفردة طويلة محتفية بانفتاحها و

ثراء المشروع الدلالي الذي تستثيره ، على نحو ما يظهر في قصيدة " مديح الاسم " 24 التي تبتعث مليا حيرة السؤال أو سؤال الحيرة :

إنني أعرفه ...
هو فيض مطلق ...
ليس تحويه اللغة
أفق ...
تتكسر الألفاظ في عتباته
إن رأت أن تبلغه
إنني أعرفه ...
ربما ...
فر مني طائر الشعر
فلم أجمع قوافيه
و لم أجمع بحاره
ربما ...
خانني رمز
وأضنتني مع الوجد الإشارة
ربما استكتبت لفظا
لم أجد فيه معنى
أو إثارة
ربما استعصت على البوح استعارة
إنني أعرفه ...
ربما تمنعني عنه العبارة
ربما تعجز ألفاظي
و لكن ...
في دمي من لحنه ألف قثارة

إن هذا النص كغيره من نصوص هذا الديوان إذ يتزيا بلبوس دلالي غائم مثير لاحتمالات ثرة ، فإنه لا يجعل من التمنع غاية ، ولا يتقصد الغموض لذاته ، إنما تلك طبيعة قصيدة الرؤيا ، كما أن هذا النص لا ينفي الدلالات و يلغيها ، فيهدر جهد

القارئ ، و لكنه يدحو دائرة التدليل ، و يزيد في سعة أقطارها ، بما يعتمده من لمح و إشارة و التماع و حفز تخييلي ، وهو في كل ذلك يحرص على أن ينصب للقارئ معالم هادية و حوافز مساعدة ، و إني لأعتقد أن التأويل الذي لا ينطلق مما يوفره النص من بوارق مضيئة خاطفة لن يكون إلا ضربا من الوهم المتعسف أو التعسف الواهم .

و بالعودة إلى المقطع المنتقى من " مديح الاسم " تستثير أبنية النص حيرة القارئ ، فلا يقبض على الدلالة مستيقنا ، بيد أنه يقاربها تخمينا و ترجيحا ، من أجل ذلك كان لابد من تمعن بنية الرسالة بحثا عن معالمها الهادية ، ولعل أبرز هذه المعالم ذلك الاحتفاء الخاص بمفردات الكتابة (اللغة ، الألفاظ ، الشعر، قوافيه ، رمز، الإشارة ، لفظا ، معنى ، استعارة ، العبارة ...) ، لذلك يجدر التساؤل عن سيميائية هذا الحضور الخاص ل (اللغة) داخل لغة هذا النص ؟ وعن إمكانات التأويل التي ينقاد لها ولا يتأباها ؟

إذا شفعنا الحضور المكثف لـ (اللغة) أو مفردات الكتابة بقرائن العجز ، وهي أيضا كثيرة (ليس تحويه ، تنكسر ، فر ، لم أجمع ، خانني ،أضنتني ، لم أجد ، استعصت ، تمنعني ، تعجز) كان من الممكن تبين الحضور اللافت للأثر الصوفي بوصفه قيمة جمالية مهيمنة ، ليس على مستوى هذا النص فحسب ، بل على مستوى الديوان كله ، و شاهد ذلك أن عسر العملية الإبداعية ، وما يكتنفها من عنت القبض على خيطها ، أقرب ما يكون إلى تعالي التجربة الصوفية ، والعجز عن ترجمة أحوالها الفائقة .

و هكذا تعضد بصمات التصوف من جديد مشروعية التأويل الصوفي ، فالمعرفة التي استغرقت كيان الشاعر، أي معرفته بـ (الاسم) لا تقوم على الحس و المعاينة بل على الحدس و المكاشفة ، و آية ذلك هذا المعجم الروحاني المفعم بإيحاءات الامتداد وظلال السعة (فيض ، مطلق ، بحاره ، الوجد ، الرؤيا ...) ، ويبدو واضحا أن عبارة النفري السائرة (كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة) كانت رئة هذا النص ، بل رئة الديوان كله ، إنها لا تستتر إلا ظاهرة ، ولا تظهر إلا مستترة في أكثر النصوص ، وفي هذا النص على نحو خاص ، فالفيض المطلق و الأفق و البحار .. كلها تشي برؤيا الشاعر التي اتسعت لحظة مكاشفة (الاسم) ، فكانت سببا في تعطل العبارة و قصورها عن وصف روعة حضوره و البوح برائع سره ، وهل عجز اللغة عن مديح الاسم إلا ذلك الصمت الناطق أو المنطق الصامت حين يتلجلج لسان المقال ، وينطلق لسان الحال ترجمانا بليغا

إن الشاعر في هذا النص يؤلف على غير العادة بين ضدين متغالبين البوح والكتمان فلا يبدوان إلا حالة واحدة ، يتماهى فيها انبساط البوح وانقباض الكتمان ، حتى إن الشاعر في آخر قصيدته ليغمره الأنس ، فيهم بالبوح ، غير أنه يفجا القارئ برجعته إلى الكتمان ، ولاشك في أن الذائقة الصوفية هي ناسجة هذه المفارقة ، فذهول الصوفي بين الجمال والجلال يذهل منطقه ويعقد لسانه ، فيغدو الكتمان عين البوح . على أن الاسم الذي ينشغل الشاعر بمديحه يبقى مجللا بالغموض ، فلا تدرك مقصديته يقينا ، إنه علامة عائمة حيكت من خيوط منوعة ، بيد أن إيقاعها الجمالي شديد التناغم ، ولعلها أن تكون بوتقة تتواشج فيها الصلات بين المعاناة الإبداعية والمعاناة الصوفية .

و هكذا تجدد نصوص " مقام البوح " بما يموج فيها من فيوض دلالية ، وما يتوتر فيها من هواجس القبض على لحظة الإبداع الشعرية صلتها بالقارئ ، لا ليقرأ مقولها ، بل ليستنطق صمتها ، ويستكنه بنيتها العميقة .

هوامش الدراسة:

1 ـ أمبرتو إيكو ، الأثر المفتوح ، تر : عبد الرحمن بوعلي ، دار الجسور ، المغرب ط 1 ، 2000 ، ص 13

2 ـ المرجع نفسه ، ص 12

3 ـ المرجع نفسه ، ص 17

4 ـ عبد الكريم شرفي ، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، الدار العربية للعلوم ، بيروت / منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 2007 ، ص 56

5 ـ صلاح فضل ، شفرات النص ، دار الآداب ، بيروت ، ط 1 ، 1999 ، ص 160

6 ـ ميجان الرويلي وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط 1 ، 2000 ، ص 182

7 ـ المرجع نفسه ، ص 182

8 ـ المرجع نفسه ، ص 194

9 ـ حميد لحمداني ، القراءة و توليد الدلالة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط 1 ، 2003 ، ص 78

10 ـ ينظر : ميجان الرويلي و سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، ص 66

11 ـ أمبرتو إيكو ، التأويل بين السيميائيات و التفكيكية ، تر: سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط1 ، 2000 ، ص 187

12 ـ علي جعفر العلاق ، الدلالة المرئية ، دار الشروق ، عمان ، الأردن، 2002، ص 11

13 عبد الله العشي ، مقام البوح ، جمعية شروق الثقافية ، باتنة ، ط 1 ، 2007 ص 44

14 ـ المصدر نفسه ، ص 35 ، 36

15ـ ينظر : عبد الله العشي ، زحام الخطابات ، دار الأمل ، تيزي وزو ، الجزائر ، 2005 ، ص 28

16 ـــ عبد الله العشي ، مقام البوح ، ص 59 ، 60

17 ـــ ابن الفارض ، الديوان ، تح : عبد الخالق محمود ، دار المعارف ، القاهرة ، ط1 ، 1984 ، ص 195

18ـــ عبد الله العشي ، مقام البوح ، ص 24 ، 25

19 ـــ علي جعفر العلاق ، الدلالة المرئية ، ص 51 ، 52

20 ـــ عبد الله العشي ، مقام البوح ، ص 58 ، 59

21 ـــ النفري ، المواقف والمخاطبات ، تح: آرثر أربري ، تقديم وتعليق: عبد القادر محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1985 ، ص 115

22 ـــ أمبرتو إيكو ، الأثر المفتوح ، ص 9

23 ـــ ينظر: ميجان الرويلي و سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، ص 57

24 ـــ عبد الله العشي ، مقام البوح ، ص 93 ، 94

جماليات الانزياح في شعر نور الدين درويش

أ. تغليسيا أسيا
جامعة بسكرة

إن الكاتب وهو يبدع نصه يبحث عن مكامن الإثارة الفنية فيه، وقد لا تسعفه السنن المألوفة لتحقيق ذلك بل تكون عائقا لطاقة النص الانفعالية والجمالية، الأمر الذي يضطره إلى التمرد على قيود اللغة المعيارية إلى اللغة الشعرية التي تسمح له بإدراك حقيقة اللغة وطاقاتها الفنية وذلك ما يسمى الانزياح الذي سأقوم في هذا البحث بدراسته والكشف عن جمالياته في شعر الشاعر نور الدين درويش، فأتتبع معالم تجسيد تلك الانزياحات ومدى تبلورها في تجربة الشاعر ونضجها الفني والجمالي .

L'écrivan en produisant son texte cherche a découvrir ce qui suscite les différentes figures de styles de la rhétorique mais les contraintes des traditions utilisées font qu'elles soient un handicap pour la force d'un texte, son impression et de sa beauté. Chose qui fait qu'il se rebelle sur ce style pour un style plus poétique qui va lui permettre de constater et de percevoir en toute évidence la vérité de la langue et sa force rhétorique ce qu'on appelle **écart** et qui va être le thème de mon expose et qui après son étude, me dévoilera la beauté dans la poème du poète algérien **Nourreddine Derouich** et de suivre les point de repère pour personnifier ces **écarts**, sa maturité dans la rhétorique avec toute sa beauté

كانت مستويات التحول للغة الإبداع لها تأثير في توجه الباحثين للنظر في اللغة التي تنطوي على قوة ذاتية توجه خلقها وفاعليتها بما تحمله من إيحاءات بعيدة، ومن ثم جاء الانزياح الذي يمثل انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وانتقال اللغة من مجال الاستعمال المتداول إلى مجال الخلق والتميز، لتتم عملية التحول من مرحلة الإفهام إلى مرحلة الإنجاز والتفاعل، من خلال استخدام العناصر اللغوية، التي تكشف عن

استعمال غير مألوف في التعامل مع اللغة، والانزياح بذلك أصبح يميز اللغة الشعرية و" يمنحها خصوصية وتوهجها وألقها، ويجعلها لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية" [1]، كما يمنحها تأثيرا جماليا وبعدا إيحائيا، إضافة لبعدها التواصلي.

لكن هذا الاهتمام بتأثير اللغة وخروجها عن المألوف من قواعد اللغة وسننها لم يكن جديدا في العصر الحديث بل كان له جذور عميقة في النقد العربي القديم، فقد كان اهتمام الباحثين العرب بهذه الظاهرة منذ القديم، وكانت ملاحظاتهم لقضية " الاستخدام اللغوي وتعامل الشاعر مع عناصر اللغة قد دفعهم إلى الوقوف والتأمل والتفسير " [2]، وقد اتخذ أشكالا وصورا متعددة في الموروث النقدي والبلاغي، لكل ما خارج عن الاستعمال والقوانين التي اعتادوا أن ينطلقوا منها في الحكم على الشعر، وقد تمثل حديثهم عن الانزياح في كلامهم عن: المجاز والاستعارة والكناية والتأخير والتقديم وغيرها من القضايا البلاغية والنقدية الأخرى " وقد وقف القدماء عند هذه العناصر وقفة ناقدة، متأملة تكشف عن وعيهم بأن هذه الأساليب تملك إثارة وقدرة بالغة في التعبير عن حاجة النفس " [3].

قد ولع اللغويون والبلاغيون العرب الأقدمون بتدارس الانزياح بأبعاده المختلفة رغم أنهم كانوا حريصين على انسجام العلامة اللسانية، واطرادها، إلا أنهم أخذوا تتبع التحول الدلالي للعلامة ورصد مجاله واستنباط علله ليعتدي سبيلا متوخى في الاستعمال [4]، وذلك من خلال تمييزهم بين لغة الخطاب ولغة الشعر [*].

بالتالي اعتبر القدماء أن مثل هذا الأسلوب يبرز من خلال كسر للنظام السائد في التعامل مع اللغة - البلاغة تتجاوز حدود التعامل الحرفي إلى التركيب اللغوي، وأطلقوا عليه مصطلحات عديدة من بينها: الاتساع، العدول، الانحراف، فمصطلح الاتساع استعمله القدامى ليعبروا عن انتهاك النمط التعبيري المألوف، وتخطي ما يجري العادة باستعماله، ومصطلح الانحراف منقول من الدراسات النفسية إلى الدراسات الأدبية وهو مصطلح يصف السلوك والمنهج والطريقة إلا أنهم استبدلوه بالانزياح [5]، أما العدول وهو اسم مأخوذ من الموروث البلاغي والنقدي العربي القديم وشاع بين النقاد والبلاغيين من خلال مناقشتهم للفرق بين الحقيقة والمجاز وعدول الشاعر عن الحقيقة إلى المجاز، وجعل تعبيره مجازيا بدلا من جعله حقيقيا.

يبدو أن الملاحظات النقدية للنقاد والبلاغيين قد استوعبت بشكل أو بآخر مفهوم الانزياح الذي قامت عليه الدراسات الأسلوبية، إذ أن مفهوم الانحراف ما هو إلا

محاولة لتأويل ما عبر عنه القدماء من غرابة، وطرافة، وعجب، وتوسع، وغير ذلك من الأسماء التي تكشف عن وعي الناقد القديم لمحاولات الشعراء في توسيعهم للغة.

أما حديثا فقد أصبح الانزياح يفتح آفاقا لمجالات تستخدم فيها اللغة استخداما غير معهود أو مألوف، وإن الإتيان باستخدامات لغوية جديدة يعني أن هناك بعدا فنيا يكمن وراء مثل هذه الاستخدامات التي تتجاوز حدود ما هو مألوف، وقد ارتبط في الدراسات الحالية بالخطاب الأدبي الذي يمثل شبكة من الأدوات والمعارف التي يصعب فكها كونها تحولت إلى ممارسة فعلية ينجزها المتكلم وفق نظام لغوي موجه إلى المتلقي بواسطة مقام أو شفرات محددة ولهذه العملية الانفجارية أنظمة وقوانين مصدرها الأسلوب القائم على أساس الإفهام والتواصل [6].

ومن هنا أحدث مفهوم الخطاب الأدبي الحديث نقلة معرفية في مجال الانتقال من البحث اللساني اللغوي إلى مجال التحدث عن بنية الخطاب وما تحمله من قدرات تدخل في تشكيل الانزياح كلعبة لغوية تتمتع بطاقات فردية وجمالية. وبذلك اتسع مفهوم الانزياح وأصبح يشمل عالم النص والتجربة الإبداعية ولم يعد مجرد ظاهرة أسلوبية فقط بل أصبح ظاهرة نصية إبداعية ويطلق على تعريف الأسلوب بكامله.

إن الغرض المتوخى من الانزياح والذي يطغى على ما سواه من الأغراض الأخرى هو توسيع الحقول الدلالية للعناصر اللسانية الأمر الذي يجعلها تتبدى في أكثر من حقل، ورصد ظواهر الانزياح في النص يمكن من تعيين على قراءته قراءة استبطانية تبتعد عن القراءة السطحية العابرة، وبهذا يكون النص ذا أبعاد دلالية وإيحائية؛ فحضوره يجعل اللغة متوهجة ومثيرة تستطيع أن تمارس سلطة على القارئ من خلال عنصر الغرابة، و من خلال تفجر طاقات اللغة وتوسع دلالاتها وتوليد أساليب وتراكيب جديدة لم تكن دارجة أو شائعة في الاستعمال، والمبدع يستغل الانزياح لأنه يطمح لتقديم رؤيته وإحساسه بالطريقة التي يراها أكثر تأثيرا.

ومن هذا المنطلق سأدرس بعض النماذج الموجودة في شعر **نور الدين درويش**، واتتبع إمكانيات جديدة للتعبير كان لها تأثير كبير في بلورة تجربة الشاعر ونضجها الفني والجمالي .

نجد في قصيدة " عيون أمي " صور مكثفة الدلالات تتميز بالغموض والتناقض، ساهمت فيها الألفاظ بتعميق الدلالة وتوسيعها وتأكيدها من خلال انزياحها

وخروجها عن المألوف، ذلك وهب الصور جمالا وإيحاء، ووهبها قراءات متعددة تتوحد فيها دلالة الحزن والألم على الوطن المجروح، يقول الشاعر:

للغرفة الخضراء نافذة تطل على جهنم
وعلى امتداد الجرح تسبح عقرب
وبآخر الأسوار قافلة تبشر بالعذاب
وبداخل التابوت مأتم
وعيون أمي لا تكف عن السؤال (7)

نجد مفارقة واضحة في السطر الأول بين (الغرفة الخضراء)، و(جهنم) حيث يتقابل اللون الأخضر في الغرفة؛ هذا اللون المتميز الذي يحمل معاني الصفاء والأمان والعطاء والجمال، مع اللون الأحمر الذي هو لون جهنم، وهو الدلالة الثانية التي ترد مصاحبة لدلالة اللهيب والنار، وجاءت هذه اللفظة لتزيد من تعميق المفارقة فتوحي بكل ما هو عذاب وألم وخوف وعقاب، فتتقابل هاتان الصورتان لتصعيد الدلالة وإنشاء علاقة بين الجرح والعقرب، وعبارة (على امتداد الجرح) تعبر عن طول زمن المحنة التي سببت الجراح للكثير من الناس، وهذا الجرح بجانبه العقرب التي تبث فيه سمومها، فإلى جانب آلام الناس ومعاناتهم هناك من يتربص بهم ليزيد من حرقتهم ومعاناتهم، وبعد كل هذا الألم والمعاناة هناك العذاب الذي ينتظرهم، وهي اللفظة الوحيدة التي جاءت تحمل دلالة مباشرة، ثم يأتي الموت الذي يجسده بلفظتي (التابوت، والمأتم)، حيث نجد أن المأتم الذي هو مراسيم الدفن موجود في التابوت للدلالة على كثرة التقتيل، وكل هذا حير وأقلق عيون أمه التي لا تكف عن السؤال في حيرة من أمرها عن الذي يحدث لولدها.

والشاعر يرمز هنا للوطن وللأحداث المفجعة والنيران المشتعلة في جسده حيث جسده في صورة الأم وركز على عيونها لأن فيها تتجسد جميع الأحاسيس والعواطف وبوصف العيون " السمة الأنثوية المميزة، وهي تنفتح على دلالات عميقة تحيلنا على المعاني الروحية المختزنة والتي تتخذ منحى تصاعديا من الدلالة المادية إلى المعاني الروحية " (8) حيث عكس الشاعر العلاقات وقدم لنا صورة متداخلة الأطراف من قوة وهول ما رأى من قتل وهو ينظر من نافذته، فنقل لنا عمق تجربته ورؤاه في صورة تحمل عوالم اللامعقول.

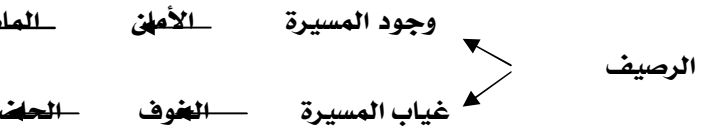
ومن هنا نجد أن الانزياح ظاهرة تميز اللغة الشعرية وتمنحها خصوصيتها وتوهجها وألقها، وتجعلها لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية، وذلك بما للانحراف من

تأثير جمالي وبعد إيحائي، وقد استطاع الشاعر **درويش** أن يستغل إمكانيات اللغة ويولد تراكيب جديدة لم تكن شائعة وذلك حسب ما تقتضي الحاجة إليه في الدلالة مستغلا طاقات اللغة، حيث ينتقل من ما هو ممكن إلى ما هو غير ممكن من خلال استخدامه الخاص للغة ففي قصيدة " طفل المدينة " يقول **نور الدين درويش** :

هاأنت
بعد مسيرة حبلى تنام على رصيف الخوف
تنتظر الإشارة من صديق قال ذا عشية
للأرض كوني وردة
فبكت وطال الليل (9)

في هذه القصيدة نلاحظ التقاء بين كلمات لا يربط بينها إلا ذلك التناسق اللغوي الذي يجمع بين لفظتي (المسيرة، الحبلى) و(رصيف، الخوف) فتنزاح هذه الكلمات عن استعمالها المألوف في اللغة العادية لتدخل في علاقات دلالية جديدة تحمل في طياتها معان أكثر عمقا وتأثيرا ومن هذه الرؤى تتسرب اللغة في نسق من المدارات الانزياحية في اختيار أبنية لغوية تكشف عن علائقية صور النص، فكيف ترتبط (المسيرة) بلفظة (الحبلى)، وهذه اللفظة تطلق على المرأة التي تحمل في أحشائها جنينا، هذا الجنين الذي يمثل حياة جديدة سوف تبدأ مليئة بالخير والتفاؤل فاستعار هذه اللفظة لتصبح مسيرة الطفل هي الحبلى حيث كان يعيش حياة هانئة مستقرة كأنه يرمز بهذه اللفظة إلى زمن الأمان والعطاء والازدهار والنجاح، ولكي تعود هذه المسيرة الحبلى من جديد لابد من أن تتلقى إشارة الصديق الذي بيده أن يغير الأمور وذلك بإرادته القوية وعزيمته الفذة، فالشاعر ينتظر بتلهف إشارة صديقه الذي حاول أن يجعل الأرض ذات يوم تعيش في جو ربيعي دائم، واعتقد أنه حان قدوم هذا الفصل بعد شتاء كئيب حزين تتهاطل فيه الأمطار دون توقف، وترعب رعوده قلوب الناس، لكن الأرض لم تستجب لنداء الصديق واستمر الليل والسواد، ولم تشرق الشمس، ويأتي الصباح الجديد، ويربط لفظتي (الرصيف) بـ (الخوف)، فهذا الرصيف هو مكان للمارة ليسيروا عليه، وقد كان طريقا لآمال جديدة وأمنيات جميلة، لكن الشاعر ربطه بالخوف فتحول هذا الرصيف لمكان مهجور بسبب نوم المسيرة نوما عميقا، والمكان المهجور يوحي بالخوف والفزع، فالشاعر يريد أن يحول هذا المكان إلى نهاية لمسيرة الطفل بالإضافة إلى عدم توفر الأمان والطمأنينة بعد أن انقلبت المسيرة

الحبلى إلى رصيف خوف. فتظهر حياتين متناقضتين، الأولى مليئة بالازدهار، والسلام، والطمأنينة، والثانية لا يوجد فيها إلا الألم، والخوف، والعذاب :



وذلك الرصيف المخيف يتحول إلى فصل خوف تحمله الرياح بعيدا ليحل مكانه فصل جديد مليء بالحيوية والأمان إذ يقول الشاعر :

ها أنت يا طفل المدينة بعد كل العمر
تنصت للرياح وهي تحمل نعش فصل الخوف
وتروي قصة الفصل الجديد (10)

إن الشاعر لم ييأس من تغيير الأوضاع وانقضاء زمن الآلام والأحزان ويعبر عن ذلك بـ (فصل الخوف)، نتساءل لماذا ربط الشاعر الخوف بلفظة الفصل، هل هناك فصل للخوف، طبعا لا لكنه استعمل هذه اللفظة (الفصل) ليعبر عن مدة زمنية من حياته كان فيها الخوف مسيطرا عليه، وعلى كل فرد من مجتمعه جراء ما كانوا يتعرضون له من تقتيل وتشريد، وارتبط ذلك كله بلفظة (النعش)، ومن المعروف أن هذه اللفظة تطلق على الميت استعارها ونعت بها فصل الخوف ليدل على موته إلى الأبد محمولا بين يدي الريح، ليحل محله فصل جديد تتحقق فيه أمنياته وأحلام صديقه فتكون الأرض زهرة تملأ بعطرها الجو رائحة جميلة ونقاء.

وفي قصيدة " البذرة واللهب " نجد هذه الأبيات التي يعبر من خلالها الشاعر عن واقع يعيشه كل إنسان عربي يرى ما آل إليه وضع أوطاننا وما قاسته شعوبنا، وتتداخل في هذا المقطع مجموعة من الانزياحات التي تضفي عليه جمالا وقوة في إشارات هي أشبه بلعبة الكلمات المتقاطعة، واللغة الشعرية تكتسب بذلك الصفة الإشارية تحت سطوة المعاناة وفي خضم تجربة إنسانية عميقة، فكل شيء يتحول مع ضراوة المعاناة وعذاب الرحلة إلى عوالم يلفها الغموض والتعقيد، فيظل ما تكشف عنه لغة الشعر شيئا لا يعبر عنه بلغة مباشرة (11)، وهذا الغموض نلمحه في هذه القصيدة إذ يقول نور الدين درويش :

جردتها في غفلة العيون

من عريها السافر المجنون
من شهقة موصولة بالدف والوتر
من رغبة الكؤوس في شواطئ المجون [12]

في هذه القصيدة يبدأ الشاعر بهذا المقطع الذي تترابط فيه الألفاظ عبر خيط غير منطقي خفي تتلاحم فيه لتكون لنا دلالات ومعان تسمو عن النمط المألوف وتتداخل فيه العلاقات التي تكون أشبه برسائل مشفرة من خلال الجمع بين أشياء لا رابط بينها فما علاقة العري بالسفور والجنون، والشهقة بالدف والوتر، والكؤوس بالشواطئ، إلا أننا نلمح جزءا من ذلك الخيط الذي يصلنا إلى ملمح ارتباط الكلمات بعضها ببعض عبر تقص واستقراء حيث نجد الألفاظ الواردة في هذا المقطع كلها ألفاظ تدور حول معاني اللهو والمجون (العري، والدف، والوتر، والكؤوس) فتدل على جو مفتون بالمغريات واللهو :

العري ← السافر المجنون : الموصوف وصفته.
الشهقة ← الدف والوتر : الصوت والغناء.
الكؤوس ← الشواطئ : المرح والمجون.

ثمة علاقة بين الألفاظ الثلاثة الأولى والألفاظ المقابلة لها إما في المعنى أو في المبنى، فتجعلها تلتقي في معنى خاص تخفى وراء مجموعة من الصور التي تتميز بالغرابة، هذه الكلمات تكونت في بنية إيحائية عائمة وفي تشكيل مجازي تحركه طاقة الانزياح الدلالي القائم على المحور التركيبي حيث يربط الفعل (جردتها) بثنائيات يجمع من خلاله الأمور التي تؤدي بالإنسان إلى الضياع والعيش في حالة لا يدري فيها بنفسه فاقدا لوعيه لا يهمه سوى إشباع غرائزه وأهوائه، وعندما يصبح بهذه الحالة يستطيع مخدروه فعل كل ما يريدونه، ودون أن يعارضهم ويصدهم، لكن الشاعر هدفه أن لا يجعل ذلك يحدث فيقول (جردتها في غفلت العيون)، حيث استطاع أن يحقق ما يصبو إليه حين غفلة العيون عنه، فأخرج المخاطب من لهوه ومجونه ودثره بالأمل والإشراق لكي لا يستطيع الآخرون العبث به وجعله يفكر أكثر في واقعه، وبهذه العلاقات الغرقة في الغموض " يعمد الشاعر إلى خلق علاقات لم تكن موجودة بين الكلمات، أي تحطيم المنطق الدلالي المكرس لدلالة قارة قصد توليد دلالات جديدة " [13] ، هذه العلاقات تكون فيها المسافة بين الدال والمدلول تنافرية أو

تجاوزية تؤدي إلى الإلتباس والإبهام، وهذه النصوص الشعرية يتعذر على القارئ فهمها وإدراك أبعادها الواقعية لأن النص يصنع لنفسه أفاقا متعددة من التوقعات دون أن ينتهي إلى معنا معين، ولكن مع ذلك فالمجال أمام القارئ المعاصر بشكل واسع للقراءة والتأويل لأنه لم يعد يتلقى فقط بل " إنه يقوم بنشاط ذهني مزدوج، يتلقى اقتراحات المؤلف ثم يعيد بناءها من جديد ليكتشف نصه الخاص " [14].

والشاعر يستخدم اللغة لأنه يريد أن يتواصل، أي أن يكون مفهوما، لكنه يريد أن يكون مفهوما بطريقة معينة، إنه يهدف إلى أن يوقظ عند المتلقي لونا خاصا من الفهم مختلفا عن الفهم الواضح التحليلي الذي تثيره الرسالة النثرية العادية، والشاعر يستخدم الانزياح من أجل توصيل رسالته. يقول **نور الدين درويش** في قصيدة " ظلي المنهزم " :

وها أنت في ساحة الحرف تشدو
يسايرك النغم حينا
وحينا يخالفك الأسطوان [15]

في هذه القصيدة يربط الشاعر بين هذه الألفاظ (الساحة، الحرف، الشدو) التي تخرج عن سيطرة المعجم اللغوي لتكتسب دلالات جديدة يضفيها عليها السياق الذي وجدت فيه - حسب **ريفاتير** (M.Riffaterre) - فتصبح ساحة الحرف تشدو، ربما يرتبط الحرف بالشدو، بل إن الشدو هو الغناء وبالتالي يغني الشاعر بالكلمات التي هي تشدو، وكأنه يوسع من صورة الشدو فهي ليست مقتصرة على الحرف وإنما على ساحته الدالة على الامتداد والاتساع، فالانزياح هنا قائم على وضع الصورة المضادة موضع التداعي الشعري وذلك لأن الشاعر يركز على تحطيم العلاقات الدلالية الواقعية والمألوفة من خلال المقابلة والتضاد بغية تأسيس بلاغته ولغته الخاصة. أما فيما يخص عبارتي (يسايرك النغم) و(يخالفك الأسطوان)، تدلان على مقابلة زمنية بين الماضي والحاضر، فكأن النغم يمثل الحياة القديمة أين كان الصفاء والأمان، ويرتبط أكثر بالطبيعة وأنغامها، أما (الأسطوان) إنه يعبر عن الحياة الحاضرة الآنية في واقع الشاعر، والأسطوان مرتبط أكثر بالتمدن والتطور، والتضاد أيضا موجود في لفظتي (يسايرك) و(يخالفك)، يسايره النغم حينا؛ أي أنه مهما كان مولعا بهذا التقدم والحضارة فإنه يحن دوما إلى الماضي الذي يحمل البساطة والصفاء، فالشاعر يعبر عن الرفض لكل شيء يحي مأساته وآلامه مبتعدا في تعبيره عن تلك اللغة المعيارية التي لم تعد تلبي

حاجته وترضي طموحه عما يريد قوله أو الوصول إليه، فهي عاجزة عن تصوير كل جوانب المعاناة والمآسي والضغوطات التي يعانيها ويعيشها.

أصبح الشعر يعبر عن إبداع ورؤية الشاعر الذاتية للحياة بلغة موحية بدل من لغة التصريح والإيضاح، والشاعر يستعمل اللغة باعتبارها فضاء خصبا يلملم به أجزاء المعنى فتأتي صوره منسابة كما في قصيدة " من عمق اللهب " :

كأنما النبضة المفجوعة التقطت أمواجك البكر، فامتص الهوى غضبي

أنا امرؤ آنس النيران فاحترقت أطرافه، ورأى الدنيا بلا حجب

أتيت من آخر الدنيا على عجل ليستظل دمي المفجوع بالهدب [16]

يشكل هذا المقطع من صور يلفها الغموض واللامعقول لتحمل لنا عوالم بعيدة من أجل إدراك المجاهيل وتفسيرها، ويدور حول ألفاظ مختلفة لا يربط بينها أي رابط (المفجوعة، احترقت، استظل، دمي، المفجوع)، كلها كلمات تدل على المعاناة في ظل هذا اللهب الذي يحرق الشاعر ولم يجد من يطفئه، ففي لحظات التعبير الوجداني يتجاوز الشاعر سلطة الواقع بتعرية اللغة وإخضاعها لمنطق التصوير الشعري المبني على فعالية تكثيف الدلالة، فيلجأ إليها كي تطفئه، ولكي يعبر على أن خلاصه وراحته في يدها فينتقي من القاموس اللغوي هذه المجموعة من الألفاظ التي تتلاحم وتتناسق وكأنها هي أيضا تآلفت بحنو من كثرة ما حملها من آلام معاناته والبحث عن من يخفف عليه. فبهذه اللغة يمارس عملية التطهير من أجل التجدد والمواصلة، يحاول الشاعر من خلالها التعبير عن همومه للقارئ ليخفف عنه حمله ومعاناته، يقول في القصيدة (النبضة المفجوعة)، والنبضة مصدرها القلب، وقد وصفها بأنها مفجوعة بسبب غضبه الشديد فأدى إلى تفجع في قلبه أثر على نبضاته خاصة، وقد كان سبب تألمه حبه الذي يعذبه، لكنه عندما يتخيل التقاءه بحبيبته يزول عنه غضبه وتنزاح عنه همومه، إن شدة معاناته والنار المتأججة في صدره، والتي أصبحت جزءا من حياته بسببها.

و يعترف الشاعر بأن هذه هي الحياة مثلما فيها الحب والأمل والسعادة، فإن لحظات الحب يتخللها الهجران والعتاب، والأمل يصبح شيء نادر في ظل الظروف القاسية والأوضاع الصعبة فتصبح الأيام كلها يأس وقنوط، ومكان السعادة التي تلون الدنيا فرحا تأتي الأحزان والآلام، فالأوقات السعيدة نادرة وحتى وإن وجدت فإن زمنها قصير

تمر كالومضة أو الحلم يصحو منها الإنسان على حقيقة قد لا تسره، والشاعر مدركا لكل ذلك التغير في الحياة فكان له أن يعبر عن هذا الوضع بلفظة (النيران) التي أراد أن يوصل من خلالها إحساسه وحالته.

ولما قال أنه لا يرى الدنيا بلا حجب أي يراها على حقيقتها بكل ما فيها من أشياء جميلة وغير جميلة، يعلم أنه لكي يصل إلى مبتغاه في الحياة لابد من مواجهة الصعاب، لكنه رغم إحاطته بالظروف عامة يعطي انطباعه ونظرته عن هذه الحياة المتناقضة والرؤى والأفكار التي تشغل باله فهو يحتاج إلى شيء مهم ينسيه كل ذلك ويجعله يعيش حالة حب عميق، يقول (أتيت على عجل)، فهو مستعجل لتحقيق ذلك لكي يستظل دمه المفجوع بالهدب، وهنا تتعالق ألفاظ مختلفة مع بعضها مكونة لنا جملة دلالية كان تأثيرها أكبر من خلال هذه العلاقات غير المنطقية، فالدم المفجوع الذي هو امتداد للنبضة المفجوعة، يحتاج إلى ظل يستظل به من أجل أن يطفئ لهيب النيران التي تجعله يغلي من شدة الحرارة، وهذا الظل هو (أهدابها) التي تحفظ عيونها وتزيدها جمالا وتأثيرا. فالشاعر يريد أن يقول أن التقاؤه بها ورؤيته لعيونها جعلا هواه يمتص غضبه، وتنطفئ نيران شوقه وألمه وعذابه، ويحس براحة وسعادة. لقد كان للعلاقات الاستبدالية والسياقية تأثيرا كبيرا في عملية انزياح الألفاظ عن دلالتها المعجمية وإعطائها دلالة أكثر عمقا وإيحاء يشد إليه القارئ، ويحاول اكتشاف خباياه وأسراره، ومعرفة كيفية اللعب بالمعاني من خلال خلق مجال دلالي غير واقعي منسوج من تصور يعتمد على التخيل والإبداع.

نجد للشاعر في كثير من الأحيان القدرة على خلق سياق شعري تتفاعل فيه جملة الصراعات الماثلة في بنية النص كله، يقول الشاعر في قصيدة " لم أمت " :

أنا يا أنا
أيها المتناثر بين الشظايا وبين السطور
يحرضني كبريائي
وتدفعني صرخة في القبور (17)

يحس الشاعر نفسه منقسما إلى قسمين: بين السطور والكتابة والشعر من جهة، وبين الشظايا والحياة الأليمة من جهة أخرى، لماذا اختار لفظة (المتناثر) وكان باستطاعته أن يختار مكانها مثلا لفظة (الممزق) بما أنه يتحدث عن انقسامه بين حالتين تشغلان عقله ومشاعره وكيانه، لكنه فضل (المتناثر) لأنها أكثر دلالة على الاضطراب والقلق الذي يعيشه وهو يرفض أن يسكت، يستفزه كبرياؤه و يحرضه على

مواصلة المسيرة، وقول ما لا يستطيع أحد قوله. ويبالغ الشاعر في ذلك حيث تدفعه الصرخة في القبور لمواصلة المسيرة، فهو يخلق من الموت الحياة، ومن عمق القبور تشحنه صرخات الضحايا وتدفعه للمقاومة والتحدي، إنه الوفاء والإخلاص وكل المثل العليا تدفعه إلى أن يستمر ويقاوم" إن الشاعر لا يقوم بعملية تجريد للأشياء، وإنما ينطلق منها كواقع عياني مجسد، ولا يلغيها تماما من مسيرته المضنية، وإنما طريقا جديدا للعودة إليها، ومن ثم إن عالم الشاعر لا ينتظره وإنما يخلقه، ويبدعه"[18]، وقد جسدت اللغة الموقف المضاد من خلال بؤرة التوتر بين الصرخة والقبور، فالصرخة تحمل دلالة الإيحاء، الحركة، الحيوية، الحياة، والقبور تحمل دلالة السكوت، الجمود، الموت، لكن هذه القبور تحيا وتطلب منه أن يثأر لها وينتقم من الذين اعتدوا عليها.

وبهذا تكون ظاهرة الانزياح ذات أبعاد دلالية تثير الدهشة والغرابة ومن ثم حضوره في النص سلطة على القارئ من خلال عنصر المفاجئة والدهشة، فهو من أهم الظواهر التي يمتاز بها أسلوب الشاعر نور الدين درويش؛ لأنه عنصر يميز اللغة الشعرية ويمنحها خصوصيتها وتوهجها وألقها، ويجعلها لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية فتصبح ليس مجرد وسيلة بل غاية في ذاتها بما تحمله من معاني خفية يتطلب الوصول إليها قراءة متأنية لفك رموز وأسرار النص الشعري، وذلك لما للانزياح من تأثير جمالي وبعد إيحائي في تشكيل جماليات النصوص الأدبية التي تحدث تأثيرا كبيرا في المتلقي.

المراجع :

(1) موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 2003، ص: 43.

(2) المرجع نفسه، ص: 37

(3) المرجع نفسه، ص: 47

(4) أحمد حساني: السمات التفريعية للفعل في البنية التركيبية (مقاربة لسانية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص: 136.

(*) باعتبار أن لغة التخاطب هي لغة من أجل التواصل والإفهام، في حين أن اللغة الشعرية لها تأثير جمالي مقصود.

(5) موسى سامح ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص: 44.

(6) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب (نحو بديل ألسني في نقد الأدب)، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ط2، 1982، ص: 93.

(7) نور الدين درويش: مسافات، ص: 73.
(8) عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 106.
(9) نور الدين درويش: البذرة واللهب، ص: 35 - 36.
(10) المرجع نفسه، ص: 38.
(11) أحمد الطريسي: النص الشعري (بين الرؤية البيانية والرؤيا الإشارية، دراسة نظرية وتطبيقية)، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، 2004، ص: 57.
(12) نور الدين درويش: البذرة واللهب، ص: 46.
(13) حسين خمري وآخرون: سلطة النص (شعرية الانزياح في " يا إمرأة من ورق التوت ")، ص: 261.
(14) حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة، ص: 13.
(15) نور الدين درويش: السفر الشاق، ص: 27.
(16) نور الدين درويش: مسافات، ص: 38.
(17) المرجع نفسه، ص: 62.
(18) غالب الشابندر: آليات الانزياح وشعرية الصورة في ديوان " تأبط منفى " لعدنان الصائغ، موقع الأنترنيت: hptt://www.hemsida.net، يوم: 11-03-2007.